Domingo 25 de setiembre de 1994

PRIMER PLANO

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

THE BUENOS AIRES REVIEW

ANA MARIA SHUA

entrevista de Nora Domínguez

LA MUSICA DE SAER

6/7 *por Ricardo Piglia*

EL NUEVO LIBRO DE RAY BRADBURY, EL MAESTRO DE LA CIENCIA FICCION





Foto gentileza de Editorial Atlántida

"Otros autores estampan una fecha venidera y no les creemos, porque sabemos que se trata de una convención literaria; Bradbury escribe 2004 y sentimos la gravitación, la fatiga, la vasta y vaga acumulación del pasado." El elogio al maestro de la ciencia ficción proviene, nada menos, de Jorge Luis Borges, que prologó la vieja edición local de "Crónicas marcianas". En su último libro, "Fueiserá", que Emecé distribuirá en octubre y que se anticipa en las páginas 2/3, Ray Bradbury da cuenta del género que tan bien domina en una serie de ensayos y se interna por primera vez en territorios de este tiempo y de este planeta, como los dibujos animados, la arquitectura y el cine, en los que encuentra, como en la ciencia ficción, las metáforas claves para imaginar el futuro.

GEORGE STEINER NARRADOR: LA CRITICA POR OTROS MEDIOS

8 *por Marcos Mayer*

LAS PROFECÍAS DE BRADBURY

RAY BRADBURY

Hace unos años escribí una breve novela titulada *Fahrenheit 451* que narraba la historia de una dependencia municipal que, en el año 1999, se encargaba de ir a las casas a *iniciar* incendios, en lugar de apagarlos. Si los vecinos sospechaban que alguien leía un libro ligeramente subversivo -en realidad, cualquier libro–, simplemente hacían sonar una alarma. Los censores armados de mangueras irrumpían como truenos con sus vehículos rojos y esparcían querosén sobre los libros, la casa y a veces sobre las personas. Luego encendían un fósforo. Esa breve novela pretendía ser un relato de ciencia ficción.

En un momento de la novela, describí a mi Bombero cuando llega después de la medianoche a su casa y encuentra a su mujer en la cama, postrada a consecuencia de dos clases de letargo. Ella está en trance, en un estado de tanta alienación que parece catatónica, producto del alcohol y de una pequeña radio-caracol, del tamaño de un dedal, que lleva colocada en la oreja. La radio canturrea música y murmura avisos comerciales y melodramas menores para ella sola. La habitación está en silencio. El marido no puede siquiera adivinar la comunión que existe entre esa radio-caracol y su mujer. Despertarla es como aplicarle un electroshock a un cataléptico.

Pensé que había escrito una historia de predicción al describir un mundo que podría sobrevenir en cuatro o cinco décadas. Pero pocos años después, una noche en Beverly Hills, se cruzaron conmigo un hombre y una mujer que paseaban con su perro. Me quedé mirándolos, absolutamente estupefacto. La mujer llevaba en la mano una radio del tamaño de un paquete de cigarrillos, con una antenita que vibraba. Del aparato salían unos diminutos cables de cobre que terminaban en un cono enchufado a su oreja derecha. Así iba, indiferente a su marido y a su perro, escuchando vientos y susurros lejanos y gritos de folletines, caminando como sonámbula; el marido, que bien podría no haber estado allí, la ayudaba a subir y bajar las aceras. Esto no era ciencia ficción. Era un hecho nuevo de nuestra cambiante sociedad.

Como podrán ver, debo comenzar a escribir muy rápido sobre nuestro mundo futuro para poder quedarme en el presente. Pensé que había avanzado mucho respecto de la ciencia, anticipando a los semicatatónicos inducidos por pequeñas radios. Pero de un salto, la ciencia corrió hasta ponerse en el mismo lugar, se ladeó el sombrero y me hizo morder el polvo. La mujer con la radio diminuta que le llenaba la oreja aquella noche simbolizó mi fracaso para ver ciertas necesidades psicológicas que exigían ser satisfechas mucho antes de lo que podía suponer.

Si mis ideas sobre la censura practicada por un departamento de bomberos dedicado a provocar incendios se volverán obsoletas de aquí a una semana, no lo sé. Algunas noches, cuando el viento sopla de determinada manera, el futuro huele a querosén.

Todo este prólogo me lleva al simple hecho de que disfruto, *realmente* gozo, escribiendo ciencia ficción.

Hay un entretenimiento inmenso y muy serio implícito en la pregunta que el escritor se formula: ¿cuándo una invención deja de ser un mecanismo de escape razonable –ya que todos tenemos a veces que evadirnos del mundo y de sus abrumadoras responsabilidades– para convertirse en un dispositivo paranoicamente peligroso? ¿Cuánta dosis de una determinada invención resulta buena para una persona, mala para otra, ideal para uno y fatal para otro?

Por supuesto que mucho depende de lo que cada individuo *oye* cuando se deja arrastrar por las olas electrónicas que rompen en las costas de su radio-caracol. ¿La voz de la conciencia y la razón? ¿Un eco de moral? ¿Un pensamiento renovador? ¿Una idea novedosa? ¿Una pequeña dosis de filosofía? ¿O prejuicios, odio, miedo, preconceptos, pesadillas, mentiras, verdades a medias y sospechas? O, quizás aún peor, ¿un vacío que suena a hueco al golpear contra otro vacío, otro y otro, apenas interrumpido cada dos minutos por un alegre aviso comercial, que preferentemente se presenta en dos o cuatro versos rimados?

Un escritor siente pasión y desconcierto cuando descubre que las máquinas del hombre son *verdaderos* símbolos de sus anhelos y deseos más secretos, como si fueran manos adicionales que se extienden para tocar y reinterpretar el mundo. Las máquinas son guantes vacíos dentro de los cuales puede introducirse una mano, ya sea fría y huesuda o cálida y rolliza. La mano es siempre la mano del hombre y la mano del hombre puede producir tanto el bien como el mal, mientras que los guantes en sí no son ni morales ni inmorales.

Por consiguiente, el problema del

Ray Bradbury
FUEISERÁ



EL MUSEO DE MICKEY

R.B.

En el frente del museo móvil, el museo *Moviola Mickey,* tiene que haber una serie de moviolas, esas máquinas para editar películas a las que uno se asoma, como si fueran caleidoscopios o fuentes de deseos, y ve los temblores editables, imágenes de películas que uno puede cortar y rebanar para ajustarlas a nuestra imaginación, provocar un escándalo o poner fin a una plaga. Desde una de las inmensas moviolas saltaría una enorme boa constrictora de cinta cinematográfica. Cruzando el salón central, los cuadros de película se harían cada vez más grandes hasta alcanzar una pared y convertirse en puertas. Los públicos del futuro avanzarían por un cuadro-puerta y un corredor serpenteante para disfrutar de la historia de los dibujos animados. Gertie el Dinosaurio los acompañaría; Mickey y Minnie y todos los otros amigos de la granja los seguirían, incrustados en tablillas lenticulares como persianas venecianas colgadas verticalmente. Al avanzar, el público encontraría cuadros de cine en las paredes en los que, durante medio minuto o más, se proyectarían incansablemente *Willie el del vapor* o *La danza de los esqueletos*. Más adelante, las formas y los colores de las paredes lenticulares cambiarían.

Con *Flores y árboles,* las imágenes lenticulares tomarían todos los colores del arco iris. Y los viejos dibujos animados de la granja se encontrarían con otro amigo, el Pato Donald, con quien caminarían a saltos lenticulares para internarse en el futuro. Las imágenes del *Concierto de la banda* se arremolinarían en las paredes tridimensionales, conduciéndonos hasta *El viejo molino,* donde una vez más unas pantallas de cine muy convenientes ilustrarían la evolución de Disney, que culminó con *Blancanieves y los siete enanitos, Fantasía, Pinocho* y otras. De más está decir que los enanitos marcharían rumbo a su trabajo y volverían a su casa por las paredes, perseguidos por la Ballena, los Dinosaurios, Maléfico y sus monstruos.

Un gran teatro con una gran pantalla al final de la exposición le daría a *Fantasía* la posibilidad de expandirse y sumergirnos en sus sonidos y colores.

Al final de nuestro recorrido, acompañados por magníficas hordas de amigos y enemigos conocidos, fotoempotrados en cada rincón del corredor como en una única y larga cinta de película, saldríamos de la serpentina y, por efecto de los agujeros del cielorraso y umbrales para los proyectores, veríamos cómo la película que acabamos de habitar se enrosca en el aire y se convierte en un espiral hasta desaparecer en el interior de una moviola final que espera el momento de devorarla.

(Fragmento del capítulo "La moviola Mickey")



Figura central de la ciencia ficción –autor de "Crónicas marcianas", "El hombre ilustrado", "Remedio para melancólicos" y "Las doradas manzanas del sol", entre otros textos leídos reverentemente por varias generaciones–, Ray Bradbury sostuvo siempre que las metáforas del género servían para imaginar el futuro tanto como las de la arquitectura, la plástica, el cine y la historia. En su último libro, "Fueiserá", que se anticipa en estas páginas, desarrolla esa creencia en magníficos ensayos sobre temas como el cine de Fellini, el diseño de los shoppings, un museo de dibujos animados o, claro, la ciencia ficción.

bien y del mal resulta fascinante, sobre todo cuando lo vemos exteriorizado y purificado en los miles de robots que usamos y usaremos en el próximo siglo. Nuestro conocimiento acerca de los átomos puede acabar con el cáncer o con el hombre. Nuestros aviones transportan pasajeros o bombas incendiarias. La línea divisoria, la elección que haga el hombre, está allí. Tenemos ante nosotros las piezas de ajedrez de aluminio, acero y uranio que el escritor de ciencia ficción aspira a mover tratando de adivinar la jugada del hombre.

Creo que esto explica por qué casi siempre escribo relatos que, por darles un rótulo conveniente, se han dado en llamar cuentos de ciencia ficción. A mi entender, son pocos los campos literarios que abordan de manera tan estridente temas que nos conciernen a todos hoy en día. Existen géneros más interesantes, pero ninguno tan fresco y tan abundante en ideas siempre renovadas y renovables.

Después de todo, se trata de la ficción de las ideas, una ficción en la que se puede armar, desarmar y volver a armar la filosofía. Es la ficción de la sociología, la psicología y la historia juntas elevadas a la raíz cuadrada del tiempo. Es la ficción en la que uno puede construir y derribar nuestras concepciones políticas, religiosas y morales. Puede ser también una forma elevada de relojería suiza. *Puede* ser poesía. Y *de hecho* dio como resultado algunas de las obras más grandes de nuestro pasado, de Platón y Luciano a Sir Thomas More y François Rabelais, de Jonathan Swift y Johannes Kepler a Poe, Edward Bellamy y George Orwell. Se ha sugerido que la ciencia ficción podría ser el hacha que puede llegar a cortar al menos quince milímetros de material fibroso de ciertos tallos. No sé si alguna vez ha matado, herido o al menos magullado a un Gigante. Tampoco sé si puede convertirse en la honda que arroje piedras a la frente de Goliat en nombre de los millones de David vivos que hoy día son objeto de abusos. Tampoco me atrevería a afirmar que es una literatura de advertencia o que es el sueño que nos puede ayudar a mantener las pesadillas a raya. Demasiados son los que ya han declamado a favor de la ciencia ficción. Y no existe ningún departamento de estadísticas que pueda informar cuánta literatura penetra en la mente y se convierte al tiempo en realidad en manos de los individuos actuantes.

Sólo sé que no hay momento, después de haber dormido bien y ya con la mente despejada, en que haya pensado en la ciencia ficción y no me haya exaltado y preocupado por el papel que le cabe, tal vez secundario, como nuevo entretenimiento y moralidad vestida de símbolo y alegoría.

En una época sospechaba que el entretenimiento era la institutriz, si no la progenitora, de las artes: ahora lo *sé*. Y con una profunda sensación de placer y bienestar personal, tengo la intención de seguir en este campo durante muchos años más junto a todos los que intentan encontrar un puente que cruce permanentemente ese vasto golfo de comunicación que existe entre todos nosotros. No sé si la calle del mañana estará atestada de seres humanos con diminutas radios-caracol susurrándoles en los oídos, mientras el mundo y sus problemas queden olvidados, a un costado. O si, por el contrario, y por obra de un milagro, llevaremos estetoscopios supersónicos durante nuestras caminatas, de modo que cada uno pueda escuchar el sonido del corazón del prójimo. Sólo sé que sería interesante caminar por esa calle y pensar y escribir sobre todo eso, antes de que se ponga el sol de ese atardecer●



Los actores y el director de "Intervista": Marcelo Mastroianni, Anita Ekberg y Federico Fellini.

FELLINI

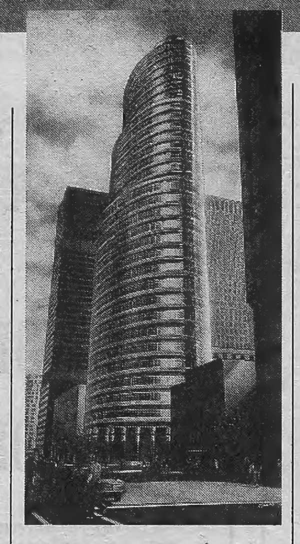
R. B.

Fellini es el nieto de Melies, aquel genio francés de la fantasía cinematográfica, el hijo y heredero de Charles Chaplin, el amigo de Lon Chaney. Cuando Fellini recorre las calles por la noche y llama en voz alta, las gárgolas de Notre Dame despiertan para actuar. Quasimodo baja y, renovado, canta los versos de *La Strada* y *Satiricón* o aparece un monstruo innombrable en la playa de *La Dolce Vita*, rodeado de personas sofisticadas y aburridas que, momentáneamente tocadas por la repulsión y la tristeza, se alejan rumbo a sus destinos (...).

Que quede claro: cuando Charles Chaplin se hizo viejo, se transformó en Federico Fellini. El comediante, que a medida que pasaban los años producía comedias cada vez más serias, menos graciosas y también menos exitosas, encontró en Fellini la medida de su zapato y entregó su alma al joven italiano.

Fellini, su discípulo, el flamante Vagabundo, avanzó por la misma senda que Chaplin había comenzado a transitar en 1912. Esta senda llega más allá del cine mudo norteamericano, cruza el mundo entero y baja hasta la bota italiana. En algún lugar de ese recorrido, el Vagabundo se convierte en los actores de Fellini que transitan por una senda idéntica en *Luces del varieté, I Vitelloni, La Strada* y *Amarcord*. En ese camino, el Vagabundo cambia de sexo y se convierte en la mujer de Fellini.

(Fragmento del capítulo "Federico Fellini".)



SHOPPING CON ATICO

R.B.

Hemos comenzado a construir ciudades de muy fácil solución. No hay misterios ni atracciones imaginativas ni texturas en las fachadas lisas, en los rostros vacíos e inexpresivos de los bancos o de otros edificios corporativos. Esto, sumado a la inexistencia de tiendas de golosinas, librerías o bares con fuentes de soda, significa que cuando el banco cierra y los oficinistas de IBM regresan a sus casas, la ciudad cae muerta. Uno puede patinar por esos lugares a ochenta kilómetros por hora, porque no hay nada para ver, nada que nos sorprenda o que nos invite a pasear. No hay sorpresas.

Los edificios de mirada ciega ni siquiera extienden sus manos pidiendo limosna. De modo que no hay texturas, ni atractivos ni oportunidades para que uno se deje seducir con la posibilidad de *tratar* de perderse.

¿Qué podemos aprender de todo esto?

Que hasta en nuestros centros comerciales podemos planificar las cosas de manera que, aunque sea por poco tiempo, podamos disfrutar de la sensación de perdernos. Agregarles a estos centros curvas y giros y sobreniveles que, por su misterio, atraigan la vista y cautiven el alma: ése sería el señuelo subliminal de toda arquitectura del futuro.

¿Por qué no construir en la cima de alguna galería del futuro todo un piso que se llame: EL ATICO? Allí arriba, se podrían agolpar todas las tiendas de antigüedades, librerías de anticuarios, mercaderes de juguetes victorianos, negocios de magia, tarjetas para la Noche de Brujas, objetos decorativos y pequeños cines donde presenten *Drácula* durante catorce horas por día o cualquier otro comercio al que no le importase estar a media luz pero a plena excitación. ¿No creen acaso que sería el *primer* lugar adonde los niños correrían, lanzándose por las escaleras mecánicas y arrastrando a sus padres entre luciérnagas y objetos decorativos?

Este ático tendría más vueltas, giros, recovecos y rodeos que los seis pisos de abajo.

Luego, cuando los niños bajen flotando con sus padres perplejos, será la hora de semiperderse en otros pisos.

Fragmento del capítulo "La estética de perderse"●

LOS JUGUETES Y LA METAFORA

G.E.

Es paradójico que en sus últimos libros Ray Bradbury haya dejado de fantasear sobre el futuro para hacer memoria del pasado y hurgar en el presente. No más invasiones colonizadoras a Marte, no más utopías negativas con biblioclastas, no más tecnologías superdesarrolladas y asesinas. En *Sombras verdes, ballena blanca* la autobiografía novelada fue el género que eligió para relatar la escritura del guión de *Moby Dick* y la tortuosa relación que unía al entonces joven Bradbury con el director John Huston. En *Zen y el arte de escribir* –colección de ensayos que Minotauro publicará el año próximo– recuerda cómo llegó a la escritura y mezcla anécdotas con consejos, trucos e ideas para el novel escritor, cuya eficacia algunas veces resulta perjudicada por cierta dudosa lírica y mermeladas varias a las que es tan afecto el autor de *El vino del estío*. En su último libro, *Fueiserá*, recorre los mundos posibles e imposibles que pueden hallarse en el presente, con sólo buscarlos en la plástica, la arquitectura, la literatura, el cine, los dibujos animados.



Esos paseos por otros géneros, sin embargo, no son la primera vez de Bradbury en los territorios de la opinión. Las preocupaciones extraliterarias, hay que admitir, nunca estuvieron del todo ausentes en la narrativa de Bradbury. En *Crónicas marcianas* –cuya edición local fue elogiosamente prologada por Jorge Luis Borges– Bradbury evoca el horror de la bomba atómica: "Quedaban esas cinco manchas de pintura: el hombre, la mujer, los niños, la pelota. El resto era una fina capa de carbón", escribe en el capítulo "Vendrán lluvias suaves". En *El hombre ilustrado*, por citar otro ejemplo, es transparente la crítica al racismo de la sociedad norteamericana.

Resulta curioso que se trate de la misma persona que en entrevistas sostiene que "la emigración incontrolada puede terminar por destruir a este país". Que sea el mismo que declara que "hay muchos grupos que intentan imponer por la fuerza, de forma más o menos disimulada, sus puntos de vista al resto de la sociedad. Los judíos que no quieren que se lea a Dickens o a Shakespeare porque según ellos son antisemitas, los grupos de gays y lesbianas que pretenden imponer la lectura de ciertos autores homosexuales". Y que sea el mismo que escribe en este nuevo libro: "Después de todo, las mujeres han nacido para tener muñecas vivientes, hijos para los que ellas se convierten en madres y maestras. Siempre y cuando así lo elijan. Si eligen lo contrario, entonces tienen que unirse a la larga fila de hombres que buscan trabajo".

El mismo lo ha reconocido: "Mi rostro es liberal pero mi trasero es conservador". Por fortuna no todas sus opiniones se inspiran en el trasero, como se se advierte en esta especie de viaje fantástico por el pasado y el presente en busca del mañana que es *Fueiserá*.

En sus primeras páginas Ray Bradbury se queja de los regalos que recibió en varias navidades infantiles, esos que las madres ponderan por prácticos, cosas como pulóveres, medias, camisas, zapatos. "¡No vuelvan a hacerme esto!", recuerda en el capítulo "Viaje a la Lejana Metáfora" que al fin les gritó un 25 de diciembre. "Lo que quiero son juguetes. ¡Juguetes! ¿Entendieron?". Y parece que los padres entendieron, porque sin cierto regalo que le hicieron cuando tenía doce años quién sabe si hubieran existido *Crónicas marcianas, Fahrenheit 451, El hombre ilustrado* o *Remedio para melancólicos*. "Escribí mis primeros cuentos a los doce años con un juguete: una de esas máquinas de escribir de lata con un alfabeto circular y rotativo que se hace girar y se presiona y que demora alrededor de media hora en confeccionar uno o dos párrafos. Pero yo la hacía girar, la presionaba, la hacía girar... y en escritor me convertí", recuerda en el prefacio de *Fueiserá*.

Honestamente Bradbury parece creer que la relación entre juguetes y escritura no es banal. "Desde pequeño sentí que, al igual que la poesía, los juguetes eran la esencia de las cosas, símbolos compactos de vidas posibles e imposibles. En suma, sabía que la metáfora lo era todo. Sin metáforas somos incapaces de entender, de conocernos a nosotros mismos o a los demás". De allí, sostiene, nace el subtítulo de su último libro, *Respuestas obvias a futuros imposibles*. ¿Qué tienen en común William Blake, Goya, Federico Fellini, Charles Chaplin, Little Nemo, Mickey Mouse, las calles de París, las piazzas italianas, la National Gallery y los centros comerciales? La metáfora, responde Bradbury. "El mundo que hoy vivimos es el resultado directo, a mi juicio, de las obras de arte, las ilustraciones y la arquitectura de los artistas de ayer, que influyeron sobre el cine y los dibujos animados, sobre los escritores jóvenes y los incipientes científicos", sostiene. Y el género del que es maestro es para él, justamente, metáfora: "La ciencia ficción sigue siendo la arquitectura de nuestros sueños y sus ilustraciones seguirán inspirando a la próxima generación de soñadores"●

Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Nada es eterno*, por Sidney Sheldon (Emecé, 17 pesos). Una joven médica es acusada de matar a un paciente terminal y de quedarse con la herencia. El juicio remonta la historia a un pasado donde abundan las ambiciones, asesinos, amantes y traidores.	1	4
2	*Del amor y otros demonios*, por Gabriel García Márquez (Sudamericana, 15 pesos).	2	21
3	*Las hijas de Sultana*, por Jean P. Sasson (Atlántida, 19,50 pesos).	3	26
4	*Soñar en cubano*, por Cristina García (Espasa Calpe, 16,80 pesos).	4	9
5	*La casa de los espíritus*, por Isabel Allende (Sudamericana, 15 pesos).	5	10
6	*Inventario Dos*, por Mario Benedetti (Seix Barral, 18 pesos).	16	13
7	*Pesadillas y alucinaciones*, por Stephen King (Grijalbo, 25 pesos).	7	8
8	*Cuentos completos de Cortázar*, por Julio Cortázar (Alfaguara, 29 pesos).	–	18
9	*El puño de Dios*, por Frederick Forsyth (Plaza & Janés, 24 pesos). Una terrible arma se encuentra en poder del gobierno iraquí durante la guerra del Golfo y puede decidir el futuro del ejército aliado. La novela imagina y narra desde la planificación estratégica de Saddam Hussein hasta las misiones de los comandos especiales.	8	9
10	*El alegato*, por Clifford Irving (Atlántida, 19 pesos). Un abogado pone en juego su carrera para liberar a un muchacho negro, que fue injustamente condenado a muerte por un homicidio en un juicio en el que él fue el fiscal.	10	2

Historia, ensayo

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Escenas de la vida posmoderna*, por Beatriz Sarlo (Ariel, 13 pesos).	3	10
2	*El vacilar de las cosas*, por Juan José Sebreli (Sudamericana, 17 pesos). El autor de *El asedio a la modernidad* hace, en este libro, una síntesis de las indagaciones, interrogaciones e hipótesis planteadas acerca del hombre de hoy y de la fragilidad del mundo que lo contiene.	2	6
3	*Don Pedro y la educación*, por René G. Favaloro (Centro Editor Fundación Favaloro, 14 pesos).	1	6
4	*El oro de Moscú*, por Isidoro Gilbert (Planeta, 19 pesos). El autor narra los entretelones de las relaciones argentino-soviéticas durante tres décadas: la KGB en la Argentina, los vínculos de Moscú con Irigoyen, Perón, Frondizi, Illia, la dictadura militar, Alfonsín y Menem.	–	1
5	*Las guerras del futuro*, por Alvin y Heidi Toffler (Plaza & Janés, 28 pesos).	7	13
6	*Detrás del maquillaje*, por Susana Giménez (Errepar, 12 pesos).	4	4
7	*La Revolución del '55*, por Isidoro Ruiz Moreno (Emecé, 24 pesos).	5	3
8	*Breve historia de los argentinos*, por Félix Luna (Planeta, 18 pesos).	6	33
9	*La larga agonía de la Argentina peronista*, por Tulio Halperín Donghi (Ariel, 12 pesos).	8	15
10	*Mi madre, Yiya Murano*, por Martín Murano (Planeta, 9 pesos). La historia real de una mujer condenada por el homicidio de tres mujeres contada por el propio hijo de la acusada.	9	2

Librerías consultadas: Del Turista, Fausto, Gandhi, Hernández, Norte, Santa Fe, Yenny, El Ateneo (Capital Federal); El Monje (Quilmes); Fray Mocho (Mar del Plata); Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica, Laborde (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Antonio Dal Masetto: **La tierra incomparable** (Planeta). La escritura de *Oscuramente fuerte es la vida* le dejó a Antonio Dal Masetto la posibilidad de contar otra excelente historia, por la que mereció el Premio Planeta-Biblioteca del Sur 1994: la del viaje solitario que emprende la octogenaria Agata, tras vivir cuarenta años en Argentina, hacia su pueblito natal en Italia, donde el tiempo perdido se convierte en memoria recuperada.

Boris Cyrulnik: **Los alimentos afectivos** (Nueva Visión). Psiquiatra por formación y pionero de la etología humana, Boris Cyrulnik es "un investigador que no encuentra límites entre las disciplinas", según se reseñó en *Liberation* este texto sobre las patologías afectivas de las personas.

LANZALLAMAS

Más relaciones peligrosas

La semana pasada en *Lanzallamas* editores y libreros confesaban que sus relaciones no están en buena forma. Las librerías se quejaban de que las editoriales exigen más de lo que deberían, los sellos se lamentaban de que las librerías no pagan a tiempo. La publicación de estos entredichos desató enojos y parece convertirse en polémica: ambas partes descubrieron que aún faltaban algunas cosas por decir.

Ante esta crisis dos salidas diferentes se llevan a la práctica. Por un lado las librerías encontraron, hace ya un tiempo, que es más rentable vender libros importados que libros nacionales: "Los libros son caros –se queja el dueño de una cadena con sede central en la calle Corrientes–. En este momento los libros españoles o mexicanos son bastante más baratos que los nacionales. Con los libros pasa lo mismo que con cualquier otra mercadería: se vende mejor lo más barato. Curiosamente, en la importación hay mucho más plazo para los pagos y mucho más descuento que los que dan los editores argentinos".

Por otro lado ciertas editoriales encontraron factible la posibilidad de abrir su propia cadena de librerías en respuesta a la política de los libreros importadores. La dueña de una de las editoriales pioneras explica el proyecto: "Queremos exponer mejor nuestros libros, queremos un lugar donde podamos mostrar nuestro fondo, porque con la rapidez con que pasan hoy los libros por las librerías –a los sesenta días ya los devuelven, a veces– quedan en el depósito, y no se edita para eso. Pero de ninguna manera es un reto a las librerías: de hecho, son el canal legítimo para vender los libros. Por eso abrimos librerías. Nos está yendo bien". Los libreros tradicionales disienten, y dicen hablar por experiencia: "Estas editoriales creen que vender libros es mucho más fácil de lo que es, entonces tratan de crear una cadena de librerías para colocar mejor su producto. El tiempo dirá si es una política correcta", dictamina el gerente de otra librería de Corrientes.

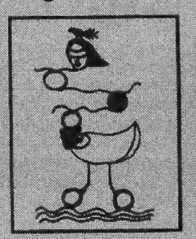
B.E.M.

Carnets///

POESIA

Palabras de un conjuro

CON ESTA BOCA, EN ESTE MUNDO, por Olga Orozco. Sudamericana, 1994, 94 páginas.



Leer a los grandes poetas de nuestra literatura es releer, porque al hacerlo reconocemos una visión del mundo, un habitual tesoro de la memoria. Releer, aun cuando jamás los hayamos leído antes, por el largo alcance de su influencia, porque su modo de decir y de callar se han injertado en otros libros posteriores. Leer un nuevo libro de Olga Orozco es permanecer otra vez en el esplendor de su poesía nocturna. Poesía unida tanto a la fascinación del misterio como a la amenaza de lo extraño, mediante un lenguaje que alude al más allá, el reino de relámpago de lo innominado.

Pero acaso lo más extraordinario de este libros es que esa poética pacientemente labrada en el tiempo, hecha para la celebración de la trascendencia, relata su posible ocaso. "No te pronunciaré jamás, verbo sagrado" se inicia el primer poema, que finaliza: "¿Cómo nombrar con esta boca,/ cómo nombrar en este mundo con esta sola boca en este mundo con esta sola boca?". Todo el sistema poético de Olga Orozco se vuelve negativo. Su red de metáforas, su sintaxis y su ritmo, la letanía que en versos oceánicos libra su dimensión de salmo adquieren una vocación de duda, de epitafio, de repentino vacío. Quizás en esto reside lo más fascinante del texto: su lucha por nombrar.

En la poesía de Olga Orozco prevalece un sistema metafórico por el cual todas las referencias materiales, el espacio y el tiempo vividos, se transfiguran como señales de un mundo otro, cuyo fundamento es la divinidad. La zona en la que esas señales se vuelven signo, sentido posible, es el lenguaje poético. No hay hecho, no hay objeto, no hay sensación, por pasajeros que sean, que no puedan representar el otro lado, el ámbito de la unidad y la belleza sin mácula del tiempo. Las imágenes de Olga Orozco poseen un alto poder evocativo; como si constantemente refirieran la sensación vívida y a un tiempo irreal que dan los sueños. En esa alquimia del verbo –con los dones de la magia y del conjuro– la palabra no es de este mundo: se vuelve sagrada. De hecho, el lenguaje es el agente de la transformación, el verdadero alquimista.

Sin embargo, el sujeto es testigo y enlace de todas las imágenes, de todas las semejanzas. El lenguaje lo traspasa: "¿No busco así también la imagen escondida de la que intento ser la semejanza?", escribe. Pero hay un límite: la muerte. Se abre así una cuestión central: ¿cómo sostener el poema en el irremediable tiempo terrestre, en un mundo cercado por la ausencia y el olvido? *Con esta boca, en este mundo* obra en ese límite: nombrar la palabra sagrada con nuestra débil voz humana, nombrar contra la muerte. En la memoria, en el atisbo de una metáfora casual, en una visión inmediata e inocente, en las voces apenas discernidas puede aparecer el Dios: "Y siempre, en todas partes, sigiloso, como a tientas o en sueños,/ un llamado insistente se abre paso, un llamado confuso que me asedia". Para ser comunicable, esta poética debe contar con la creencia del lector: en cuanto se suspende, el texto se vuelve mera retórica. Acaso por la convicción que transmite y por la sabiduría de su arte, el libro de Olga Orozco sortea ese riesgo. Y lo supera: al incluir la duda en el seno mismo de su texto la poética se pone en cuestión. Son numerosas las preguntas deslizadas en los poemas. De algún modo funcionan como un conjuro. No sólo frente al destino de la desdicha sino también frente a la elocuencia vacía. Estos poemas son verdaderos. Se lo comprende, por ejemplo, al descubrir una de las más bellas elegías de amor que hoy puedan escribirse ("En la brisa, un momento") en una época donde la verdad de una elegía amorosa está en entredicho por el cinismo y la burla. Sólo los grandes poetas como Olga Orozco se permiten la queja, el éxtasis verbal de una exclamación dolida.

JORGE MONTELEONE

FICCION

Otra vez la conquista

SEÑALES DEL CIELO, por María Angélica Scotti. Atlántida, Colección Voces del Plata, 1994, 372 páginas.



En la edición de esta novela se formula más de una vez la promesa de la historicidad: "Novela histórica" la llama Julio Llinás en uno de los elogiosos juicios que se reproducen en la solapa del libro, y en la contratapa se afirma su rigurosidad histórica a partir de los nueve años de investigación que María Angélica Scotti ha dedicado al tema. *Señales del cielo* es, sin embargo, una novela claramente deshistorizadora. Lo es tanto en el plano de lo narrado como en el plano de la elección de una estética con la cual narrar, otra vez, los avatares de la conquista de América.

La narración de la conquista de América desde la llegada de Colón hasta los años posteriores a la expulsión de los jesuitas es enhebrada a través de dos personajes: Mácael, un indio cuya vida se prolonga extraordinariamente, y Matías, un padre jesuita que se integra a la realidad de este nuevo mundo abandonando su aislamiento inicial. Las peripecias de uno y otro personaje son continuamente asediadas en la novela por la explicitación de ciertas moralejas y por las preguntas retóricas de Matías sobre aquello que ha de suponerse que son las cuestiones esenciales de la vida. Scotti apela a un pedagogismo un tanto obvio, con el que insiste en explicarle al lector que la conquista de América fue un acontecimiento cargado de crueldades y desdichas. Españoles malvados, indios candorosos y jesuitas discutiblemente ensalzados aparecen y reaparecen para decir lo que ya se conocía.

Señales del cielo elige entonces una dimensión mítica (como acierta a observar Libertad Demitrópulos) y un registro de vaga religiosidad. pero no es sólo en este plano en el que la novela opera en sentido contrario a la historicidad, sino también en cuanto a la forma ele-

Best Sellers///

	Ficción	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Nada es eterno*, por Sidney Sheldon (Emecé, 17 pesos). Una joven médica es acusada de matar a un paciente terminal y de quedarse con la herencia. El juicio remonta la historia a un pasado donde abundan las ambiciones, asesinos, amantes y traidores.	1	4
2	*Del amor y otros demonios*, por Gabriel García Márquez (Sudamericana, 15 pesos).	2	21
3	*Las hijas de Sultana*, por Jean P. Sasson (Atlántida, 19,50 pesos).	3	26
4	*Soñar en cubano*, por Cristina García (Espasa Calpe, 16,80 pesos).	4	9
5	*La casa de los espíritus*, por Isabel Allende (Sudamericana, 15 pesos).	5	10
6	*Inventario Dos*, por Mario Benedetti (Seix Barral, 18 pesos).	16	13
7	*Pesadillas y alucinaciones*, por Stephen King (Grijalbo, 25 pesos).	7	8
8	*Cuentos completos de Cortázar*, por Julio Cortázar (Alfaguara, 29 pesos).	–	18
9	*El puño de Dios*, por Frederick Forsyth (Plaza & Janés, 24 pesos). Una terrible arma se encuentra en poder del gobierno iraquí durante la guerra del Golfo y puede decidir el futuro del ejército aliado. La novela imagina y narra desde la planificación estratégica de Saddam Hussein hasta las misiones de los comandos especiales.	8	9
10	*El alegato*, por Clifford Irving (Atlántida, 19 pesos). Un abogado pone en juego su carrera para liberar a un muchacho negro, que fue injustamente condenado a muerte por un homicidio en un juicio en el que él fue el fiscal.	10	2

	Historia, ensayo	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Escenas de la vida posmoderna*, por Beatriz Sarlo (Ariel, 13 pesos).	3	10
2	*El vacilar de las cosas*, por Juan José Sebreli (Sudamericana, 17 pesos). El autor de *El asedio a la modernidad* hace, en este libro, una síntesis de las indagaciones, interrogaciones e hipótesis planteadas acerca del hombre de hoy y de la fragilidad del mundo que lo contiene.	2	6
3	*Don Pedro y la educación*, por René G. Favaloro (Centro Editor Fundación Favaloro, 14 pesos).	1	6
4	*El oro de Moscú*, por Isidoro Gilbert (Planeta, 19 pesos). El autor narra los entretelones de las relaciones argentino-soviéticas durante tres décadas: la KGB en la Argentina, los vínculos de Moscú con Irigoyen, Perón, Frondizi, Illia, la dictadura militar, Alfonsín y Menem.	–	1
5	*Las guerras del futuro*, por Alvin y Heidi Toffler (Plaza & Janés, 28 pesos).	7	13
6	*Detrás del maquillaje*, por Susana Giménez (Errepar, 12 pesos).	4	4
7	*La Revolución del '55*, por Isidoro Ruiz Moreno (Emecé, 24 pesos).	5	3
8	*Breve historia de los argentinos*, por Félix Luna (Planeta, 18 pesos).	6	33
9	*La larga agonía de la Argentina peronista*, por Tulio Halperín Donghi (Ariel, 12 pesos).	8	15
10	*Mi madre, Yiya Murano*, por Martín Murano (Planeta, 9 pesos). La historia real de una mujer condenada por el homicidio de tres mujeres contada por el propio hijo de la acusada.	9	2

Librerías consultadas: Del Turista, Fausto, Gandhi, Hernández, Norte, Santa Fe, Yenny, El Ateneo (Capital Federal); El Monje (Quilmes); Fray Mocho (Mar del Plata); Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica, Laborde (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Antonio Dal Masetto: **La tierra incomparable** (Planeta). La escritura de *Oscuramente fuerte es la vida* le dejó a Antonio Dal Masetto la posibilidad de contar otra excelente historia, por la que mereció el Premio Planeta-Biblioteca del Sur 1994: la del viaje solitario que emprende la octogenaria Agata, tras vivir cuarenta años en Argentina, hacia su pueblito natal en Italia, donde el tiempo perdido se convierte en memoria recuperada.

Boris Cyrulnik: **Los alimentos afectivos** (Nueva Visión). Psiquiatra por formación y pionero de la etología humana, Boris Cyrulnik es "un investigador que no encuentra límites entre las disciplinas", según se reseñó en *Liberation* este texto sobre las patologías afectivas de las personas.

LANZALLAMAS

Más relaciones peligrosas

La semana pasada en *Lanzallamas* editores y libreros confesaban que sus relaciones no están en buena forma. Las librerías se quejaban de que las editoriales exigen más de lo que deberían, los sellos se lamentaban de que las librerías no pagan a tiempo. La publicación de estos entredichos desató enojos y parece convertirse en polémica: ambas partes descubrieron que aún faltaban algunas cosas por decir.

Ante esta crisis dos salidas diferentes se llevan a la práctica. Por un lado las librerías encontraron, hace ya un tiempo, que es más rentable vender libros importados que libros nacionales: "Los libros son caros –se queja el dueño de una cadena con sede central en la calle Corrientes–. En este momento los libros españoles o mexicanos son bastante más baratos que los nacionales. Con los libros pasa lo mismo que con cualquier otra mercadería: se vende mejor lo más barato. Curiosamente, en la importación hay mucho más plazo para los pagos y mucho más descuento que los que dan los editores argentinos".

Por otro lado ciertas editoriales encontraron factible la posibilidad de abrir su propia cadena de librerías en respuesta a la política de los libreros importadores. La dueña de una de las editoriales pioneras explica el proyecto: "Queremos exponer mejor nuestros libros, queremos un lugar donde podamos mostrar nuestro fondo, porque con la rapidez con que pasan hoy los libros por las librerías –a los sesenta días ya los devuelven, a veces– quedan en el depósito, y no se edita para eso. Pero de ninguna manera es un reto a las librerías: de hecho, son el canal legítimo para vender los libros. Por eso abrimos librerías. Nos está yendo bien". Los libreros tradicionales disienten, y dicen hablar por experiencia: "Estas editoriales creen que vender libros es mucho más fácil de lo que es, entonces tratan de crear una cadena de librerías para colocar mejor su producto. El tiempo dirá si es una política correcta", dictamina el gerente de otra librería de Corrientes.

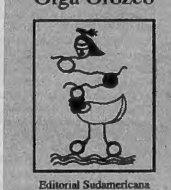
B.E.M.

Carnets///

POESIA

Palabras de un conjuro

CON ESTA BOCA, EN ESTE MUNDO, por Olga Orozco. Sudamericana, 1994, 94 páginas.



Leer a los grandes poetas de nuestra literatura es releer, porque al hacerlo reconocemos una visión del mundo, un habitual tesoro de la memoria. Releer, aun cuando jamás los hayamos leído antes, por el largo alcance de su influencia, porque su modo de decir y de callar se han injertado en otros libros posteriores. Leer un nuevo libro de Olga Orozco es permanecer otra vez en el esplendor de su poesía nocturna. Poesía unida tanto a la fascinación del misterio como a la amenaza de lo extraño, mediante un lenguaje que alude al más allá, el reino de relámpago de lo innominado.

Pero acaso lo más extraordinario de este libros es que esa poética pacientemente labrada en el tiempo, hecha para la celebración de la trascendencia, relata su posible ocaso. "No te pronunciaré jamás, verbo sagrado" se inicia el primer poema, que finaliza: "¿Cómo nombrar con esta boca,/ cómo nombrar en este mundo con esta sola boca en este mundo con esta sola boca?". Todo el sistema poético de Olga Orozco se vuelve negativo. Su red de metáforas, su sintaxis y su ritmo, la letanía que en versos oceánicos libra su dimensión de salmo adquieren una vocación de duda, de epitafio, de repentino vacío. Quizás en esto reside lo más fascinante del texto: su lucha por nombrar.

En la poesía de Olga Orozco prevalece un sistema metafórico por el cual todas las referencias materiales, el espacio y el tiempo vividos, se transfiguran como señales de un mundo otro, cuyo fundamento es la divinidad. La zona en la que esas señales se vuelven signo, sentido posible, es el lenguaje poético. No hay hecho, no hay objeto, no hay sensación, por pasajeros que sean, que no puedan representar el otro lado, el ámbito de la unidad y la belleza sin mácula del tiempo. Las imágenes de Olga Orozco poseen un alto poder evocativo; como si constantemente refirieran la sensación vívida y a un tiempo irreal que dan los sueños. En esa alquimia del verbo –con los dones de la magia y del conjuro– la palabra no es de este mundo: se vuelve sagrada. De hecho, el lenguaje es el agente de la transformación, el verdadero alquimista.

Sin embargo, el sujeto es testigo y enlace de todas las imágenes, de todas las semejanzas. El lenguaje lo traspasa: "¿No busco así también la imagen escondida de la que intento ser la semejanza?", escribe. Pero hay un límite: la muerte. Se abre así una cuestión central: ¿cómo sostener el poema en el irremediable tiempo terrestre, en un mundo cercado por la ausencia y el olvido? *Con esta boca, en este mundo* obra en ese límite: nombrar la palabra sagrada con nuestra débil voz humana, nombrar contra la muerte. En la memoria, en el atisbo de una metáfora casual, en una visión inmediata e inocente, en las voces apenas discernidas puede aparecer el Dios: "Y siempre, en todas partes, sigiloso, como a tientas o en sueños,/ un llamado insistente se abre paso, un llamado confuso que me asedia". Para ser comunicable, esta poética debe contar con la creencia del lector: en cuanto se suspende, el texto se vuelve mera retórica. Acaso por la convicción que transmite y por la sabiduría de su arte, el libro de Olga Orozco sortea ese riesgo. Y lo supera: al incluir la duda en el seno mismo de su texto la poética se pone en cuestión. Son numerosas las preguntas deslizadas en los poemas. De algún modo funcionan como un conjuro. No sólo frente al destino de la desdicha sino también frente a la elocuencia vacía. Estos poemas son verdaderos. Se lo comprende, por ejemplo, al descubrir una de las más bellas elegías de amor que hoy puedan escribirse ("En la brisa, un momento") en una época donde la verdad de una elegía amorosa está en entredicho por el cinismo y la burla. Sólo los grandes poetas como Olga Orozco se permiten la queja, el éxtasis verbal de una exclamación dolida.

JORGE MONTELEONE

ENSAYO

La historieta adjetivada

ASI SE LEE LA HISTORIETA. LOS HEROES DEL COMIC HASTA NUESTROS DIAS, por Germán Cáceres. Beas, 1994, 166 páginas.

En 1970 Oscar Masotta escribía acerca de la necesidad de comenzar a *construir los instrumentos* para poder un día mirar a la historieta de cerca. No se trataba –en sus propias palabras– ni de fusilarla ni de decretarla fascinante. En 1994 podríamos esperar que un libro como éste, que pareciera querer acercar al lector al "fabuloso mundo del comic", pudiera en parte dar cuenta de algún *modo de ver* más allá de la fascinación. Sin embargo, y a pesar de la pasión que Germán Cáceres demuestra por el género, esto no ocurre. *Así se lee la historieta* no excede la reunión de un grupo de breves artículos bien documentados, en los que descubre la mirada del buen conocedor, pero que exhiben un sistema de adjetivación no suficientemente justificado. Y no porque el lector descarte la posibilidad de afirmar junto con el autor la gran importancia de *El Eternauta* dentro del universo de la historieta de ciencia ficción argentina, la calidad plástica expuesta por Alberto Breccia en *Mort Cinder*, su estupenda contribución en *Sherlock Time*, las magistrales aplicaciones de pincel de José Muñoz en *Precinto 56* o la inteligente experimentación cromática de Marcelo Pérez en *Asteroides*. Sólo cabría esperar que la escritura ensayística de Germán Cáceres pudiera explicitar por qué algo posee importancia o calidad plástica, por qué algo es estupendo, magistral, inteligente.

Atemos la otra punta a un árbol... Y ahora, ¿quién será el primero?

El libro se compone de dos partes. En la primera se presenta una serie de breves artículos autónomos precedidos por una "Introducción a la historieta" en la que se discute básicamente el prejuicio de quienes descalifican a priori el género, dudando de su valor artístico y se comentan algunos de los casos en los que la historieta ha demostrado una considerable dosis de experimentación y espíritu contestatario (esto, frente a la tesis de que habría que leer en el género la cosmovisión de la ideología dominante). En algunos casos los artículos reseñan la trayectoria de un subgénero ("La historieta de ciencia ficción argentina", "La historieta policial argentina"), o un estado de situación ("Quadrinhos versus comics. La historieta en Brasil"); en otros, se abocan a la reflexión en torno de autores (Richard Corben) o problemas específicos (el concepto de héroe, o el desafío que la nueva cultura audiovisual le plantea al género). En la segunda parte se recogen entrevistas a conocidos "hacedores" del género (incluido el italiano Hugo Pratt) seguidas de una serie de fichas técnicas "borradores de una suerte de diccionario de la historieta" que proyecta el autor.



El volumen se completa con una bibliografía bastante documentada a los efectos del tipo de texto e inclusive respecto del tipo de colección en la que está incluido (que pareciera querer volcar al terreno de las artes y la cultura los muy en boga volúmenes de autoayuda), más un intercalado de buenas reproducciones en blanco y negro con fragmentos de diversas historietas que muy probablemente tengan el mérito de infundir en el lector el deseo de conocer las versiones completas

CLAUDIA KOZAK

ENSAYO

Ni apocalíptico ni integrado

EL PODER EN ESCENAS, por Georges Balandier. Paidós, 1994, 188 páginas.

Los antropólogos tienen el privilegio de una dicha particular. Por la misma naturaleza de su oficio, que es el de indagar en usos y costumbres de sociedades ajenas, pueden percibir como artificiosas las formas de vida de los lugares donde habitan. Por eso, y desde hace unos años vienen trabajando en ese sentido, su mirada tiene algo de displicente y poco dramática. Georges Balandier, autor de varios libros sobre las formas que asume el poder en distintas sociedades del mundo, analiza de este modo el tan debatido problema de la integración de la política al universo de lo audiovisual.

Antes de llegar a esta cuestión –tratada en los dos últimos capítulos del libro–, Balandier hace un recorrido antropológico tratando de tipificar los modos que asume el ejercicio del poder a través de la geografía y del tiempo, tratando de precisar el carácter teatral que se muestra en las diversas ceremonias que lo rigen, y dedica dos extensos capítulos al tema de la rebelión y el escarnio al que se somete, en prácticas como las del bufón y del carnaval, a los distintos soberanos. No es casual que sea éste el punto de interés de este libro, liviano e inteligente al mismo tiempo, dado que para analizar las formas de la presencia política en el universo massmediático, Balandier rastrea las formas en que se producen y reproducen estas prácticas de la burla a las instituciones.

Es evidentemente éste el problema que le preocupa a Balandier, que tal vez haga una traslación un poco apresurada del mundo de la antropología al de la sociología. Pero tiene el mérito de situar la cuestión en un punto que, pese a su evidencia, es dejado de lado en los análisis dedicados a la presencia de la televisión en nuestras vidas. La televisión es un instrumento democratizador y civilizador, con todo lo que esto conlleva de puesta en escena, distribución del poder de la palabra y la imagen y de trasmisión de saberes. Balandier recupera a la democracia tanto de los fastos neoliberales como de su calidad de punto último de valor no discutible para pensarla como espacio de conflicto.

De allí que la fiesta en su doble sentido de ridiculización y a la vez reafirmación del poder instituido sirva para ubicar el problema en su zona de conflicto y plantear el tema de cómo situarse frente al universo de las imágenes para no convertirse en víctima de su carácter de mensaje armado. Su propuesta final de una pedagogía de las imágenes puede sonar a voluntarista –de hecho lo es– pero no deja de ser un planteo a tener en cuenta si se quiere mantener la libertad como un valor. Según Balandier, la televisión divide el mundo en dos: uno que ocurre en la calle y otro que es real por ser capturado por medio de las cámaras. Uno es el de la espontaneidad –dentro del cual hace una lectura interesante y polémica del terrorismo– el otro es el de una dramaticidad armada y de una puesta en escena permanente.

Tal vez en este punto del análisis, el libro de Balandier recupere esa calidad de la antropología –la de la distancia– para superar la posición de apocalíptico o integrado que parece un callejón sin salida a la hora de analizar la presencia de la política en los medios. No lo logra del todo, pero es un aporte más que interesante para que la caja boba no nos estupidice del todo dejándonos sujetos a una nueva dramática del poder hecha a medias entre los políticos, los gerentes de programación y los así llamados comunicadores sociales.

Una curiosidad: el muy correcto traductor de este libro incurre en la conjugación en presente del indicativo del verbo abolir. De allí que la lectura provee un encuentro bastante frecuente con la palabra *abole*. Algo que parece mostrar que condescencia léxica que en estos tiempos se dispensa a los discapacitados alcanza a esos grandes minusválidos de la lengua: los verbos defectivos.

M. M.

PERSIANA AMERICANA

ECONOMIA DE LA SOCIEDAD COLONIAL, por Sergio Bagú, Grijalbo, 1994, 290 páginas.

Este libro, subtitulado *Ensayo de historia comparada de América Latina*, fue publicado por primera vez en 1949 y recoge las tesis del historiador argentino sobre la posibilidad de establecer constantes históricas en nuestro continente a partir de un análisis de las economías nacionales. Muy discutido en el momento de su aparición y reconocido como un importante aporte a la historiografía latinoamericana, en esta reedición, 45 años después, el autor recoge el guante de las polémicas, las responde y agrega nuevos documentos a su tesis.

SHERLOCK HOLMES, ESTUDIO EN ESCARLATA, por Sir Arthur Conan Doyle, Andrés Bello, 1994, 174 páginas.

Estudio en escarlata, publicada por primera vez en 1887, es la primera aparición pública del célebre personaje creado por Conan Doyle, ese cocainómano que tocaba el violín cuando su mente prodigiosa debía enfrentarse a los enigmas más difíciles de resolver. Las primeras páginas en las que Watson conoce a Holmes son absolutamente deliciosas y contienen el germen de la definición de un personaje que ya estaba, desde entonces, condenado a una merecida posteridad. Una historia de fanatismos religiosos y misteriosos crímenes que son desentrañados por Holmes ante la mirada asombrada del médico Watson y de los lectores.

FICCION

Otra vez la conquista

SEÑALES DEL CIELO, por María Angélica Scotti. Atlántida, Colección Voces del Plata, 1994, 372 páginas.



En la edición de esta novela se formula más de una vez la promesa de la historicidad: "Novela histórica" la llama Julio Llinás en uno de los elogiosos juicios que se reproducen en la solapa del libro, y en la contratapa se afirma su rigurosidad histórica a partir de los nueve años de investigación que María Angélica Scotti ha dedicado al tema. *Señales del cielo* es, sin embargo, una novela claramente deshistorizadora. Lo es tanto en el plano de lo narrado como en el plano de la elección de una estética con la cual narrar, otra vez, los avatares de la conquista de América.

La narración de la conquista de América desde la llegada de Colón hasta los años posteriores a la expulsión de los jesuitas es enhebrada a través de dos personajes: Mácael, un indio cuya vida se prolonga extraordinariamente, y Matías, un padre jesuita que se integra a la realidad de este nuevo mundo abandonando su aislamiento inicial. Las peripecias de uno y otro personaje son continuamente asediadas en la novela por la explicitación de ciertas moralejas y por las preguntas retóricas de Matías sobre aquello que ha de suponerse que son las cuestiones esenciales de la vida. Scotti apela a un pedagogismo un tanto obvio, con el que insiste en explicarle al lector que la conquista de América fue un acontecimiento cargado de crueldades y desdichas. Españoles malvados, indios candorosos y jesuitas discutiblemente ensalzados aparecen y reaparecen para decir lo que ya se conocía.

Señales del cielo elige entonces una dimensión mítica (como acierta a observar Libertad Demitrópulos) y un registro de vaga religiosidad. pero no es sólo en este plano en el que la novela opera en sentido contrario a la historicidad, sino también en cuanto a la forma elegida para narrar. Existe ya un relato cristalizado sobre la conquista de América y sobre la imagen del continente americano: se trata de una América pura y edénica a la que los españoles, ávidos de riquezas, violan sin contemplaciones; una América cuya realidad, como se sabe ya demasiado bien, es una realidad cargada de magia.

La historicidad literaria supondría por lo menos el intento de efectuar alguna clase de renovación respecto de esas formulaciones, formulaciones que se han vuelto ya verdaderos estereotipos para esta clase de relatos. Pero en general, los textos que vuelven a abordar la cuestión de la conquista y del mundo americano, lejos de intentar esa renovación, tienden a transitar nuevamente por los tópicos que alguna vez fueron una novedad literaria y que hoy son poco más que una serie de clichés. El periplo metafísico de *Señales del cielo* parece encontrarse con esta misma dificultad.

MARTIN KOHAN



SI ELLA QUIERE QUEDARSE QUE SE QUEDE

PERO USTED VAYASE

ENSAYO

La historieta adjetivada

ASI SE LEE LA HISTORIETA. LOS HEROES DEL COMIC HASTA NUESTROS DIAS, por Germán Cáceres. Beas, 1994, 166 páginas.

En 1970 Oscar Masotta escribía acerca de la necesidad de comenzar a *construir los instrumentos* para poder un día mirar a la historieta de cerca. No se trataba –en sus propias palabras– ni de fusilarla ni de decretarla fascinante. En 1994 podríamos esperar que un libro como éste, que pareciera querer acercar al lector al "fabuloso mundo del comic", pudiera en parte dar cuenta de algún *modo de ver* más allá de la fascinación. Sin embargo, y a pesar de la pasión que Germán Cáceres demuestra por el género, esto no ocurre. *Así se lee la historieta* no excede la reunión de un grupo de breves artículos bien documentados, en los que descubre la mirada del buen conocedor, pero que exhiben un sistema de adjetivación no suficientemente justificado. Y no porque el lector descarte la posibilidad de afirmar junto con el autor la gran importancia de *El Eternauta* dentro del universo de la historieta de ciencia ficción argentina, la calidad plástica expuesta por Alberto Breccia en *Mort Cinder*, su estupenda contribución en *Sherlock Time*, las magistrales aplicaciones de pincel de José Muñoz en *Precinto 56* o la inteligente experimentación cromática de Marcelo Pérez en *Asteroides*. Sólo cabría esperar que la escritura ensayística de Germán Cáceres pudiera explicitar por qué algo posee importancia o calidad plástica, por qué algo es estupendo, magistral, inteligente.



El libro se compone de dos partes. En la primera se presenta una serie de breves artículos autónomos precedidos por una "Introducción a la historieta" en la que se discute básicamente el prejuicio de quienes descalifican a priori el género, dudando de su valor artístico y se comentan algunos de los casos en los que la historieta ha demostrado una considerable dosis de experimentación y espíritu contestatario (esto, frente a la tesis de que habría que leer en el género la cosmovisión de la ideología dominante). En algunos casos los artículos reseñan la trayectoria de un subgénero ("La historieta de ciencia ficción argentina", "La historieta policial argentina"), o un estado de situación ("Quadrinhos versus comics. La historieta en Brasil"); en otros, se abocan a la reflexión en torno de autores (Richard Corben) o problemas específicos (el concepto de héroe, o el desafío que la nueva cultura audiovisual le plantea al género). En la segunda parte se recogen entrevistas a conocidos "hacedores" del género (incluido el italiano Hugo Pratt) seguidas de una serie de fichas técnicas "borradores de una suerte de diccionario de la historieta" que proyecta el autor.

NOS SEGUIRÁN

SEGURO. COMO EN LAS PELÍCULAS.

El volumen se completa con una bibliografía bastante documentada a los efectos del tipo de texto e inclusive respecto del tipo de colección en la que está incluido (que pareciera querer volcar al terreno de las artes y la cultura los muy en boga volúmenes de autoayuda), más un intercalado de buenas reproducciones en blanco y negro con fragmentos de diversas historietas que muy probablemente tengan el mérito de infundir en el lector el deseo de conocer las versiones completas

CLAUDIA KOZAK

gida para narrar. Existe ya un relato cristalizado sobre la conquista de América y sobre la imagen del continente americano: se trata de una América pura y edénica a la que los españoles, ávidos de riquezas, violan sin contemplaciones; una América cuya realidad, como se sabe ya demasiado bien, es una realidad cargada de magia.

La historicidad literaria supondría por lo menos el intento de efectuar alguna clase de renovación respecto de esas formulaciones, formulaciones que se han vuelto ya verdaderos estereotipos para esta clase de relatos. Pero en general, los textos que vuelven a abordar la cuestión de la conquista y del mundo americano, lejos de intentar esa renovación, tienden a transitar nuevamente por los tópicos que alguna vez fueron una novedad literaria y que hoy son poco más que una serie de clichés. El periplo metafísico de *Señales del cielo* parece encontrarse con esta misma dificultad.

MARTIN KOHAN

ENSAYO

Ni apocalíptico ni integrado

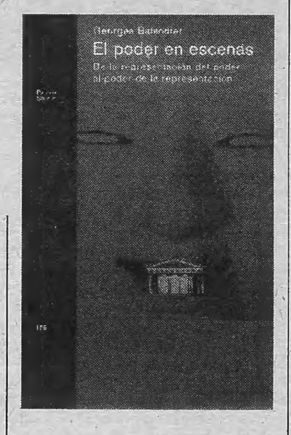
EL PODER EN ESCENAS, por Georges Balandier. Paidós, 1994, 188 páginas.

Los antropólogos tienen el privilegio de una dicha particular. Por la misma naturaleza de su oficio, que es el de indagar en usos y costumbres de sociedades ajenas, pueden percibir como artificiosas las formas de vida de los lugares donde habitan. Por eso, y desde hace unos años vienen trabajando en ese sentido, su mirada tiene algo de displicente y poco dramática. Georges Balandier, autor de varios libros sobre las formas que asume el poder en distintas sociedades del mundo, analiza de este modo el tan debatido problema de la integración de la política al universo de lo audiovisual.

Antes de llegar a esta cuestión –tratada en los dos últimos capítulos del libro–, Balandier hace un recorrido antropológico tratando de tipificar los modos que asume el ejercicio del poder a través de la geografía y del tiempo, tratando de precisar el carácter teatral que se muestra en las diversas ceremonias que lo rigen, y dedica dos extensos capítulos al tema de la rebelión y el escarnio al que se somete, en prácticas como las del bufón y del carnaval, a los distintos soberanos. No es casual que sea éste el punto de interés de este libro, liviano e inteligente al mismo tiempo, dado que para analizar las formas de la presencia política en el universo massmediático, Balandier rastrea las formas en que se producen y reproducen estas prácticas de la burla a las instituciones.

Es evidentemente éste el problema que le preocupa a Balandier, que tal vez haga una traslación un poco apresurada del mundo de la antropología al de la sociología. Pero tiene el mérito de situar la cuestión en un punto que, pese a su evidencia, es dejado de lado en los análisis dedicados a la presencia de la televisión en nuestras vidas. La televisión es un instrumento democratizador y civilizador, con todo lo que esto conlleva de puesta en escena, distribución del poder de la palabra y la imagen y de trasmisión de saberes. Balandier recupera a la democracia tanto de los fastos neoliberales como de su calidad de punto último de valor no discutible para pensarla como espacio de conflicto.

De allí que la fiesta en su doble sentido de ridiculización y a la vez reafirmación del poder instituido sirva para ubicar el problema en su zona de conflicto y plantear el tema de cómo situarse frente al universo de las imágenes para no convertirse en víctima de su carácter de mensaje armado. Su propuesta final de una pedagogía de las imágenes puede sonar a voluntarista –de hecho lo es– pero no deja de ser un planteo a tener en cuenta si se quiere mantener la libertad como un valor. Según Balandier, la televisión divide el mundo en dos: uno que ocurre en la calle y otro que es real por ser capturado por medio de las cámaras. Uno es el de la espontaneidad –dentro del cual hace una lectura interesante y polémica del terrorismo– el otro es el de una dramaticidad armada y de una puesta en escena permanente.



Tal vez en este punto del análisis, el libro de Balandier recupere esa calidad de la antropología –la de la distancia– para superar la posición de apocalíptico o integrado que parece un callejón sin salida a la hora de analizar la presencia de la política en los medios. No lo logra del todo, pero es un aporte más que interesante para que la caja boba no nos estupidice del todo dejándonos sujetos a una nueva dramática del poder hecha a medias entre los políticos, los gerentes de programación y los así llamados comunicadores sociales.

Una curiosidad: el muy correcto traductor de este libro incurre en la conjugación en presente del indicativo del verbo abolir. De allí que la lectura provee un encuentro bastante frecuente con la palabra *abole*. Algo que parece mostrar que condescencia léxica que en estos tiempos se dispensa a los discapacitados alcanza a esos grandes minusválidos de la lengua: los verbos defectivos.

M. M.

PERSIANA AMERICANA

ECONOMIA DE LA SOCIEDAD COLONIAL, por Sergio Bagú, Grijalbo, 1994, 290 páginas.

Este libro, subtitulado *Ensayo de historia comparada de América Latina*, fue publicado por primera vez en 1949 y recoge las tesis del historiador argentino sobre la posibilidad de establecer constantes históricas en nuestro continente a partir de un análisis de las economías nacionales. Muy discutido en el momento de su aparición y reconocido como un importante aporte a la historiografía latinoamericana, en esta reedición, 45 años después, el autor recoge el guante de las polémicas, las responde y agrega nuevos documentos a su tesis.

SHERLOCK HOLMES, ESTUDIO EN ESCARLATA, por Sir Arthur Conan Doyle, Andrés Bello, 1994, 174 páginas.

Estudio en escarlata, publicada por primera vez en 1887, es la primera aparición pública del célebre personaje creado por Conan Doyle, ese cocainómano que tocaba el violín cuando su mente prodigiosa debía enfrentarse a los enigmas más difíciles de resolver. Las primeras páginas en las que Watson conoce a Holmes son absolutamente deliciosas y contienen el germen de la definición de un personaje que ya estaba, desde entonces, condenado a una merecida posteridad. Una historia de fanatismos religiosos y misteriosos crímenes que son desentrañados por Holmes ante la mirada asombrada del médico Watson y de los lectores.



Barrio Norte, primavera de 1994

ANA MARIA SHUA

NORA DOMINGUEZ

La publicación de un primer libro de poesía a los dieciséis años no le abrió a Ana María Shúa un camino de logros inmediatos. El pasaje a la prosa estuvo marcado por deseos acechantes y esfuerzos renovados. Fue a través del periodismo que adquirió y doblegó una técnica. Ensayó relatos en los que tenía que transformar el suicidio de su primera protagonista en un destino más afortunado. La futura escritora de veinte años sabía que tenía que ganarse la vida, aceptar esas reglas y seguir probando; sabía también que esos cuentos no eran la literatura que ella quería escribir. Desde ese momento, aunque ella no lo expresa directamente, supo ser consecuente y disciplinada y así conseguir gran parte de lo que se iba proponiendo.

El relato de su camino de escritora está fechado por sus libros. Algunos escritos en forma simultánea; otros atentos a romper con la metodología del anterior; unos, conscientes del éxito editorial, otros, dirigidos a lecturas más finas y depuradas. Lo que oculta esta cronología son los puntos donde la experiencia se ató al aprendizaje. Para ello, esta mujer de cabello muy oscuro y ojos que parecen claros pero no lo son, supo inventarse estrategias que le dieran buenos resultados, circular por aristas insospechadas para vencer el miedo, aceptar lo vano para conseguir lo bueno y seguro.

Ana María Shúa parece una buena administradora de sus tiempos, de sus espacios –una casa con esposo e hijas y un estudio aparte–, de sus diversos tipos de escritura. Una administración que le permite captar lo real y lo cotidiano de una manera gozosa, recurriendo a la ironía y, a veces, a una carcajada porque, como ella misma dice, "la vida es muy graciosa". *–En estos últimos años ha publicado* El marido argentino promedio *y* Risas y emociones de la comida judía, *libros que usted de alguna manera separa de sus otros textos. ¿En qué reside esta diferencia?*

–Son libros de humor y de vida cotidiana, no son ficción. En *Risas y emociones de la comida judía* me río de las maneras de comer, de las costumbres que se trajeron y se fueron adoptando a la Argentina y de las dificultades de la mujer actual para cocinar aquellos platos, con lo que uno encuentra en el supermercado y con el microondas. Un libro sin mayores pretensiones. *Marido argentino promedio* es una recopilación de artículos publicados en revistas femeninas. Estos libros no me requieren el esfuerzo que sí requiere la ficción.

–El humor es una constante en su literatura: la risa atraviesa a todo tipo de situaciones y personajes.

–Es que la vida es muy graciosa. Es cierto que todos tienen en común el humor, salvo en los libros para chicos, porque en literatura infantil yo creo que en la Argentina se abusó del humor. Además, siento que el humor y la distancia irónica es una característica de la literatura argentina, no sólo de lo que se está haciendo ahora sino en términos generales. En nuestra cultura hay un extremo pudor que teme constantemente caer en el sentimentalismo. Yo siento que buena parte de mis textos participan de eso, se refugian en el humor y en la ironía. En *El libro de los recuerdos*, sin abandonar el humor, traté que los sentimientos y las emociones pudieron provocarse. En algunos de los textos de *Casa de geishas* traté de que fueran conmovedores y no sólo sorprendentes.

–¿Cómo se percibe a usted misma y a su literatura?

–No tengo la menor idea, no me preocupo. Dejo que me ubiquen los demás, o que no me ubiquen. En la literatura argentina hay una serie de luchas por acaparar un cierto monto de poder político, hay varios escritores que se autopostulan el mejor escritor argentino y otros que quieren ser herederos de tal o de cual. Yo creo que si uno puede mantenerse fuera de esa lucha intestina tiene una ventaja enorme: uno se dedica a su obra.

–Su literatura fue clasificada como erótica a partir de Los amores de Laurita.

–Me permití jugar con muchos casilleros pero en este momento no siento que me estén encasillando. Por un fenómeno natural que se produce a partir de los medios, del periodismo, se tiende a encasillar a una persona en aquello que hizo y tuvo éxito. Cuando tuvo éxito *Los amores de Laurita* automáticamente me convertí en una escritora erótica, pero después publiqué *La sueñera* o *Viajando se conoce gente.* Me ubiqué en tantos casilleros que terminé por escapar de las clasificaciones, que creo es lo mejor que a uno le puede pasar.

–La variedad de géneros y de libros publicados revelan una percepción muy abierta ligada al mundo de lo cotidiano.

–Pero también tiene que ver con mi línea de intereses literarios. Yo siento que hay –todas las clasificaciones son arbitrarias y todas son posibles– dos caminos gigantes en la narración, la narración de lo excepcional y la de lo cotidiano, y a mí siempre me interesó más esa línea del goce literario del detalle cotidiano. Siempre me interesó más Chejov que Dostoievski, y toda la línea que viene detrás de Chejov: Katherine Mansfiels, Raymond Carver, Germán Rozenmacher, Hebe Uhart.

*–*El libro de los recuerdos *es una novela de voces, donde el narrador se escabulle y se dispersa entre alguno de los familiares Rimetka de la tercera generación. ¿Cómo hizo para trabajar con tantas voces?*

–Para mí no era particularmente ninguno de ellos sino esta voz dispersa. Me puse muy contenta cuando descubrí que ésa iba a ser la forma en que iba a poder contar la novela. Di muchas vueltas, tengo varios intentos frustrados. Hace muchos años que quería escribir una historia de familia y no encontraba la forma. Fue un trabajo muy interesante y duro. Me prometí a mí misma que nunca más lo iba a hacer así. No escribí los capítulos en forma cronológica sino que empecé por el principio, por el recuerdo de cuándo y cómo llegan los abuelos a la Argentina.seguí con otros capítulos del medio y del final, y después tuve que empezar a rellenar los huecos. Fue un trabajo complicado porque es difícil tener todo al mismo tiempo en la cabeza.

–Este objeto, el libro de los recuerdos, donde los personajes van a corroborar la historia, ¿es una idea que estuvo desde el comienzo?

–No, fue surgiendo. Porque en un momento dado me di cuenta de que todo lo que estaba contando era relativo, todo dependía de la visión del personaje. Pero había algunas cosas que quería contar con absoluta certeza, cosas que habían sucedido. Yo quería contar cómo el tío Ramón en las fiestas de familia hacía el número del violinista manco metiéndose el dedo a través de la bragueta. ¿Quién contaba esa historia para que fuera creíble? Las voces de los personajes no son creíbles, cada uno tiene su versión. Entonces me di cuenta de que necesitaba ese libro de los recuerdos que es claramente un recurso porque además no tiene entidad física, no aparece como objeto y ninguna persona va a un cajón a buscarlo sino que decidí que era la zona de condensación donde confluyen los recuerdos de todos, los pequeños, parciales y arbitrarios recuerdos en los que todos están de acuerdo.

–¿Pensó escribir una novela familiar pero desde la imposibilidad de su escritura?

–Sí, partí de la imposibilidad, porque hubo un momento previo en el que yo me había propuesto contar en forma periodística y casi documental la historia de mi familia sefaradí, que no es esta familia de la novela. Cuando empecé a intentarlo me di cuenta de que no era posible, de que no iba a encontrar testimonios válidos y confiables como para recrear una historia en la que yo misma pudiera creer porque iba a tener que tomar partido. Los hechos no son dudosos: dudosas son las palabras que las cuentan.

–¿Hubo una etapa previa de búsqueda de testimonios?

–Sí, fui a buscarlos y entonces me di cuenta de que no era posible contar ninguna historia real de mi familia. Es una familia de ficción, nada sucedió así, no eran ésas las personas. Usé la casa, el caserón de Flores donde realmente vivía la familia Shúa, y allí puse a la familia Rimetka, que venían de Polonia y no del Líbano. Usé elementos tomados de muchas familias distintas a las que yo conocía. Quizá me costó un poco arrancar, porque fueron cuatro años de trabajo, pero finalmente empecé a conocer tanto a los personajes que ya no necesité pensar en los modelos reales de donde había sacado tal o cual rasgo y empezaron a funcionar solos y empecé a poder prever cuáles iban a ser sus actos. No partí de personajes reales, pensé en personajes de ficción que me gustaría narrar y cómo querían que fuesen.

–Mientras escribía El libro de los recuerdos *fue publicando otros textos: el libro de la cocina judía, el del marido,* Casa de geishas. *¿Cómo administraba el tiempo de las distintas escrituras?*

–Escribí además el guión de *Dónde estás amor de mi vida.* No hubiera podido escribir otra novela al mismo tiempo, pero sí puedo trabajar en simultáneo géneros totalmente diferentes. Tenía la experiencia de lo que me había pasado cuando empecé. Yo escribí en el año '69 al mismo tiempo *Soy paciente* y la mitad de *La sueñera.* Una cosa me permitía descansar de la otra. Y ahora pude escribir *Casa de geishas* y al mismo tiempo *El libro de los recuerdos.* Después hubo un momento dado en que interrumpí por un par de meses y me dediqué al libro de cocina. En realidad la novela la terminé hace un año. Al principio del año pasado ya estaba haciendo circular la primera versión que tenía un defecto tonto y enorme: muchísimas notas al pie. La historia estaba contada a través de las notas al pie. Yo creía que tenía sentido como recurso, pero cinco personas cuya lectura es importante para mí –Fogwill, Eduardo Belgrano Rawson, Graciela Schvartz, Inés Fernández Moreno y Alicia Steimberg– coincidieron en que los molestaban las notas al pie. De manera que las saqué, porque provocaban una lectura más difícil y distorsionada de la novela, molestaban tanto que se desarticulaba la historia.

–¿Cree que la escritura simultánea de Casa de geishas *y* El libro de los recuerdos *producía algún tipo de contaminación, de roce entre ellos?*

> "En la literatura argentina hay una serie de luchas por acaparar un cierto monto de poder político. Creo que si uno puede mantenerse fuera, tiene una ventaja enorme: uno se dedica a su obra."

–Creo que concretamente me daba fuerzas y confianza, porque un texto breve yo podía empezarlo y terminarlo y lo tenía ahí, me daba cuenta de que estaba bien y que todavía era una escritora. Porque cuando uno está nadando en el pantano de una novela se tienen constantes dudas: cuáles son los límites, hasta dónde se puede llegar. Yo creo que me hacía sentir bien saltar de un libro al otro, era casi un consuelo. Pensaba: "Todavía puedo escribir hermosos cuentos breves". No creo que hubiera contaminación porque era sacar la cabeza afuera y respirar otro aire. Eran dos cosas muy diferentes: en el cuento breve juego con el absurdo y



con lo fantástico, y los juegos son mucho más verbales; en la novela, al revés, quise evitar los juegos verbales, quise contar una historia que fuera absolutamente verosímil.

–*¿Se siente más cómoda en el cuento breve?*

–Es más constitutiva en mí la brevedad, lo que brota espontáneamente. No digo de mi pluma porque uso computadora. Pero me gusta mucho la novela, es un esfuerzo muy grande, es un poco loco escribir una novela.

–*¿Cómo los trabaja?, ¿son cuentos más largos que sufren un proceso de reducción?*

–No, no trabajo con textos largos. Tengo que encontrar el tono. Cuando escribo cuentos breves leo muchos cuentos breves. Es un género que la gente considera raro pero que en realidad en la literatura argentina hay ejemplos importantísimos: el género amado por Borges y Bioy Casares, por Cortázar. Otro de mis autores admiradísimos es Henri Michaux. Lo que voy leyendo me va dando ideas para escribir. Primero toman forma en mi cabeza, los escribo y reescribo varias veces, pero la versión final no es muy diferente de la primera. Generalmente nacen breves y más o menos con las características que van a tener. Pulo, quito el lenguaje, busco alguna palabra más exacta. Es lo único que escribo a mano en un cuaderno y después los paso.

“Cuando era chica creía en la inspiración. Ahora tengo la vida un poco más compartimentada y las cosas en general se me ocurren en el horario de escribir.”

–*¿Puede escribirlos en la calle, en un bar?*

–No, no. Cuando era chica creía en la inspiración, pensaba que uno tenía que estar dispuesto porque en cualquier momento podía llegar la musa inspiradora. Ahora tengo la vida un poco más compartimentada y las cosas en general se me ocurren en el horario de escribir. Nunca me pasó siquiera que me tuviera que levantar para escribir algo que se me ocurría.

–*¿A los dieciséis años ya había decidido ser escritora?*

–No sabía si iba a poder serlo, no me tenía confianza. Tampoco pensaba si no soy escritora me suicidaré, pero era una cosa que deseaba mucho. Leía muy apasionadamente. Después me di cuenta de que la gente que lee tanto termina por escribir. Publiqué mi primer libro de poesías en el año '67 y recién en el año '78 tuve mi primer libro de cuentos, me costó mucho aprender a contar un cuento.

–*¿Decidió primero ser periodista?*

–Quería serlo. Uno de los problemas que tenía era que quería dedicarme a escribir literatura pero era consciente de que de eso no se vive. Estudiaba Letras, lo cual tampoco era una posibilidad para ganarme la vida. Me dije que quizá el periodismo. Había muy pocas periodistas mujeres y estaban todas en las revistas femeninas. Yo no me daba cuenta de que el mundo era más complicado para las mujeres. Me habían enseñado que era exactamente lo mismo y yo pensaba que era así. Empecé en la revista *Nocturno* escribiendo cuentos. Esos cuentos tan menores, despreciables y mercenarios sirvieron para aprender la técnica.

–*¿Su paso por la publicidad también la ayudó en el aprendizaje de la técnica?*

–Me ayudó porque mi vocación era tan fuerte y tan clara que creo que todo lo que hice en la vida me sirvió. La publicidad me resultó un trabajo muy fácil y muy agradable. Una exigencia muy grande en la publicidad es la síntesis y para mí la síntesis siempre fue algo natural. Tuve que aprender muchas otras cosas pero eso me salía solo. Aprendí cuánto más fácil es escribir cuando uno tiene un férreo marco alrededor. La dificultad máxima está en la máxima libertad, cuando uno quiere escribir todo y no sabe exactamente cómo. Después usé de alguna manera este conocimiento, como trampolín para otras cosas. En publicidad uno se maneja dentro de un marco muy pequeño y cuanto más rígido y más claro es este marco más fácil es producir el aviso y que el aviso sea bueno. Los quince años de publicidad fueron un buen cable a tierra.

–*¿Esos marcos ahora los establece usted misma?*

–Ahora ya no, pero me sirvieron para empezar cuando todo me parecía imposible, cuando la hoja en blanco era imposible.

–*¿Trabaja en su casa o en su estudio?*

–Trabajo en el estudio. Los primeros libros sí los escribí en mi casa pero, en realidad, es mucho mejor poder estar fuera de mi casa. Todas las mañanas me levanto a las siete, dejo a las nenas más chicas en la escuela, tomo un cafecito con las otras mamás y a las nueve, nueve y media, estoy en mi estudio hasta las doce y media, que me voy a buscar a la más chica para almorzar con ella, y después a la tarde voy otra vez al estudio.

–*¿Apenas llega puede embarcarse directamente en el trabajo?*

–Doy vueltas todo el tiempo, me cuesta muchísimo. A veces, cuando estoy en la mitad de un trabajo, es más fácil, pero cuando tengo que empezar con algo nuevo me cuesta. Doy vueltas, tengo que hacerme muchos cortaditos, pararme, sentarme, hablar por teléfono. A veces estoy toda la mañana y no sale nada. Pero como soy constante y disciplinada sigo intentándolo y finalmente sale.





Con la reedición de la novela “Cicatrices”, aparecida por primera vez en 1969 e inhallable hasta ahora, Seix Barral inicia la publicación de la obra de Juan José Saer, a la que se sumará a fin de año “La pesquisa”, un policial cuya intriga se sitúa en París y se narra desde Santa Fe. En este texto –escrito para la “Folha de S. Paulo” y reproducido por **Primer Plano** en exclusividad– Ricardo Piglia recorre la narrativa de quien considera “uno de los mejores escritores actuales en cualquier lengua”.

SE REEDITA LA OBRA DEL GRAN ESCRITOR SANTAFESINO

LA MUSICA DE SAER

RICARDO PIGLIA

El año pasado conocí a un viejo profesor de literatura comparada de la Columbia University que se jactaba de conocer “por lo menos dos” escritores en cada uno de los países que aparecen en el atlas de la *National Geography Magazine* (edición 1973). Esta erudición cartográfica, que hubiera entusiasmado a Bouvard y a Pecuchet, es un efecto típico de la tradición contemporánea que tiende a clasificar a los escritores por su lugar de origen e invita a descubrir sus obras como si se tratara de lugares turísticos todavía inexplorados. En este sentido, decir que Juan José Saer es el mejor escritor argentino actual es un modo de desmerecer su obra. Habría que decir, para ser exactos, que Saer es uno de los mejores escritores actuales en cualquier lengua y que su obra –como la de Peter Hardke o la de Thomas Pynchon– está situada más allá de las fronteras, en esa *terra incognita* que es el lugar mismo de la literatura.

Al mismo tiempo, la obra de Saer plantea en estado puro la tensión entre tradición local y cultura mundial que define gran parte de la literatura contemporánea. La escritura está situada y se localiza con precisión en un ámbito claramente definido. El Dublín de Joyce, el Piemonte de Cesare Pavese, el Salzburgo de Bernhard, la provincia de Santa Fe en Saer: desde ese espacio local la nación es vista como un territorio ajeno, ocupado por la cultura oficial. El artista resiste en su zona; establece un vínculo directo entre su región y la cultura mundial. “El aleph” de Borges es un ejemplo clásico de ese movimiento: en un barrio de los suburbios del sur (en la región de Borges), en el sótano de una vieja casa de la calle Garay, en Constitución, está localizado el universo entero. (En el mismo sentido que en el sótano de una taberna irlandesa en Eccles Street, en el sur de Dublín, Tim Finnegans encuentra todas las lenguas del mundo y sueña toda la historia del universo.)

La biografía de Saer podría ser vista como una alegoría de ese cruce: nacido en 1937, en Serodino, un pueblo de Santa Fe, vivió siempre en su provincia hasta que en 1968 se fue a París, donde vive desde entonces. En el cruce del lugar local a la gran ciudad extranjera (sin pasar por Buenos Aires) hay que leer una poética. Como lo anunciaba ya en 1960 con el título de su primer volumen de cuentos (*En la zona*), Saer trabaja desde el principio un material narrativo nítidamente situado: la provincia de Santa Fe (o mejor cierta zona de la costa del río y ciertas calles de la ciudad) es el ámbito donde se traman unas historias en las que circulan y reaparecen, con variantes y cambios de perspectivas, los mismos personajes, las mismas situaciones. De relato en relato, Saer va reconstruyendo una historia, versiones de una historia; cada texto parece avanzar en el interior de una trama que se va disolviendo a medida que se narra. Y la idea de que narrar es en realidad *borrar* una historia que ya existe es clave en Saer.

Ese es el tema de uno de sus grandes relatos, “A medio borrar”, donde se recorren zonas y personajes de relatos anteriores y se tejen las redes de los relatos futuros. En ese texto de 1971 se puede leer por ejemplo el núcleo del argumento que Saer va a contar en *La ocasión*, su última novela, escrita en 1987 y con la que obtuvo en España el Premio Nadal. “Si es verdad la historia que sabe contar el Gato sobre un hermano de nuestra bisabuela que era interno en un hospital de Buenos Aires cuando la fiebre amarilla y que según el Gato hizo abandono de la guardia por miedo al contagio y se apareció en la ciudad, en casa de nuestro tatarabuelo, sin que nadie supiese qué diablos había venido a hacer a la ciudad; y que, según el Gato, dice Héctor, había traído la fiebre con él y murió a los cuatro días, sembrando la peste.” Ese fragmento es el germen de una novela que se va a escribir quince años después, del mismo modo que el Gato Garay, personaje lateral en algunos relatos, se va a convertir en el protagonista de una notable novela política: *Nadie nada nunca* (1980).

Saer trabaja entonces en la línea de Faulkner, un universo que vive y se modifica, una saga narrativa definida espacialmente: en la zona el tiempo fluye. La historia va desde el mito de origen de los primeros habitantes de Santa Fe (los indios colastiné), tal cual se cuenta en una bellísima leyenda en *El limonero real* (1974), y el testimonio de los primeros conquistadores españoles (en el relato del grumete que sobrevive a la matanza y se convierte en el cronista de la odisea en *El entenado* (1983), hasta llegar a los tiempos actuales en novelas como *Responso* (1964), *Glosa* (1986) o *Cicatrices* (1969). Saer trabaja en este sentido una poética agresivamente balzaquiana y sus textos, autónomos y definidos, son capítulos discontinuos de una novela sin fin, que reproduce la forma interminable de la vida. Esta elaboración fragmentaria de una trama que parece ya sabida pero que nunca se termina de narrar sirve de base a un trabajo consciente y riguroso con las estructuras del relato. Tentativa definida (sobre todo a partir de *Unidad de lugar*, su volumen de relatos de 1967) por un proceso cada vez más elaborado de experimentación.

Apoyado en una fuerte pulsión novelística y en una extraordinaria capacidad narrativa, Saer avanza sin embargo hacia la lírica y hacia la música. Para Saer narrar es delimitar un espacio y definir una voz: un trabajo muy sutil con los ritmos del relato oral y la sintaxis del habla construye los tonos de una prosa que modula los motivos, los temas, las variaciones según un modelo de composición musical. La primera frase del relato que da título a *La mayor*, con su pacífica parodia de Proust, puede servir como ejemplo de los logros de Saer: “Otros, ellos, antes, podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando, y subían después la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían y dejaban, durante un momento la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, como un relente, el recuerdo”. Fiel a un núcleo temático y a una escritura privada, Juan José Saer ha construido una obra compleja y vasta que define uno de los caminos centrales de renovación en la literatura contemporánea.

> "Famosísimo como crítico, Steiner dio a conocer su segundo intento en el terreno de la ficción: 'Pruebas y tres parábolas'. Y la sensación de su lectura es la de la continuación de la crítica por otros medios."



GEORGE STEINER COMO AUTOR DE FICCION

LA CRITICA POR OTROS MEDIOS

Los críticos dicen que los escritores no pueden pensar nada sobre la literatura porque no tienen más que la experiencia; los escritores dicen que los críticos no pueden pensar nada sobre la literatura porque no tienen la experiencia. En esta disputa que no por antigua es mesurada, George Steiner ocupa un lugar muy particular: es un crítico famosísimo –profesor en las universidades de Cambridge y de Ginebra, autor de textos fundamentales como "Después de Babel" y "Antígonas"– que ha incursionado en la ficción. Su doble rol en esta pelea se analiza en esta nota, a propósito de la reciente aparición de sus relatos "Pruebas y tres parábolas".

MARCOS MAYER

Entre escritores y críticos se ha instalado, casi históricamente, una sorda batalla que se dirime sobre un terreno resbaladizo: quién es el que verdaderamente sabe de literatura. Claro que nunca ha quedado definido qué significa ese saber. Mientras que desde el lado de los críticos se volvió casi mítica la respuesta del ruso Román Jakobson planteando que quien hace algo no puede saber sobre ello, muchos son los escritores que han negado y niegan a los críticos toda forma de saber a partir de su inexperiencia en el proceso creativo. Como en todo conflicto limítrofe, las razones y los intereses se confunden. En ambos razonamientos el punto está en definir cuál es el criterio de autoridad válido, si el de la experiencia o el de la reflexión, que puede, a su vez, ser entendida como una forma de experiencia.

En esta disputa, el caso de George Steiner es bastante singular. Famosísimo como crítico –*Después de Babel* y *Antígonas*, entre otros textos fundamentales–, Steiner dio a conocer su segundo intento en el terreno de la ficción: *Pruebas y tres parábolas*, que acaba de publicar EdicionesDestino. Mientras un crítico como Roland Barthes plantea que, en definitiva, todo es escritura, disolviendo así cualquier forma de jerarquía, Steiner planteaba en "La cultura y lo humano", un artículo publicado en 1963 y recogido en *Lenguaje y silencio*, que "al mirar atrás, el crítico ve la sombra de un eunuco: ¿Quién sería crítico si pudiera ser escritor?" El orgullo de Barthes –quien veía en la crítica un mecanismo organizador del otro mecanismo, el disperso de la literatura– debe entenderse en el marco del optimismo estructuralista de la década del '60, que creía haber encontrado la pregunta que la teoría literaria podía llegar a responder: ¿cómo hace la literatura para significar?

Porque el problema de la disputa entre escritores y críticos sólo puede entenderse en el contexto de las definiciones sobre la literatura. El tema es bastante complejo, pero se pueden detectar en la historia de las reflexiones y teorizaciones sobre la cuestión dos tipos de respuestas. Una pretende encontrar en el interior de los textos aquel tipo de procedimiento que permitiera diferenciar una obra literaria de otras formas de escritura y a la que adhirieron las vanguardias y las escuelas teóricas vinculadas con ella, como es el caso del formalismo ruso. Otra de las respuestas postula que es literatura todo lo que una sociedad en un determinado período acepta como tal, más allá de las características intrínsecas de los textos. Pero si se las analiza con atención, en ambos casos la palabra literatura nombra un *valor*, tanto para los que la piensan desde adentro como para quienes esperan una sanción exterior. La definición de literatura es, siempre, un arma de combate.

Los escritores pelean desde adentro, los críticos desde afuera, ya sea adoptando o aceptando el criterio general, ya sea adhiriendo a la de los escritores o bien postulando nuevas definiciones y objetivos. Pero queda en pie una pregunta a la que no pueden responder las teorías que es el sentido de la existencia de esa escritura prescindible que se llama o se deja de llamar literatura. Sin embargo, esa pregunta es contestada parcialmente por cada uno de los libros que se escribe y además da lugar a una extraña paradoja: la crítica no existiría sin la literatura –y sobre este punto hay una constante insistencia de Steiner en cada uno de sus textos y en especial en el último, *Presencias reales*–, pero a su vez la crítica cuenta con un aparato justificatorio de sí mismo del que carece la literatura, al menos a priori.

El tema resulta interesante cuando es un crítico el que emprende la tarea de la literatura como gesto deliberado. Esta salvedad responde al hecho de que *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes o algunas de las *Iluminaciones* de Walter Benjamin pueden ser leídos con la fruición que produce una buena novela y que no proviene ni exclusiva ni fundamentalmente de la ecuación lectura-saber que propondría un texto crítico como los que suele escribir Steiner. Es que esos textos de Barthes y de Benjamin están atravesados de una reflexión y una toma de posición estética que va más allá de la difusión de un conocimiento o una determinada teorización sobre cierto objeto predeterminado.

Los textos ficcionales que Steiner ha decidido publicar, *Pruebas y tres parábolas* y que aparecieron por primera vez en la prestigiosa revista británica *Granta*, no son el primer intento de Steiner en el terreno de la literatura. Los había precedido una novela, *El traslado de A.H. a San Cristóbal* (1979) del cual se conocieron dos de sus diecisiete capítulos en *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*, una antología publicada por Alianza Tres en 1990. Y la sensación combinada de la lectura de estas dos incursiones de Steiner en la narrativa es la de la continuación de la crítica por otros medios y es lo que constituye, en definitiva, sus virtudes y sus puntos en contra, y sobre todo su definición en acto del valor de la literatura, que repite lo planteado en sus textos críticos: la literatura es saber sobre el hombre y sobre el mundo.

Para el lector habitual de Steiner, *Pruebas y tres parábolas* no provee más sorpresa que el encuentro con el punto de partida del crítico. Sobre todo *Pruebas*, la historia de las reacciones de un viejo militante comunista ante la caída del Muro y el derrumbe de la Unión Soviética, es la puesta en escritura de los debates previos a un libro imaginario que se dedicara a analizar los efectos de la nueva situación histórica en el terreno de la cultura. La ficción –y en cierta medida ocurre lo mismo en la obra de Sartre con lo cual habría que pensar los efectos narrativos y estéticos de las grandes conciencias modernas y humanistas de la segunda mitad de este siglo– es un lugar, un escenario de debate y reflexión donde la acción queda relegada a un absoluto segundo plano; cuando no desaparece por completo como es el caso de "Un tema de conversación" una interesantísima discusión en torno de las interpretaciones del episodio bíblico de Abraham, pero donde no hay acontecimientos que respalden o acompañen las posiciones de los intervinientes en el debate.

En definitiva, hay en este texto una tensión intelectual que no logra traducirse en tensión narrativa, como si se estuviera recorriendo dos planos que no logran encontrar un punto de enlace. Si se los recorre en la dirección del probable Steiner narrador, sus textos son territorios desolados, si se sigue la línea del pensador es posible reencontrar las maravillas y discordias de *Después de Babel*, de *Antígonas* o de *Lenguaje y silencio*. Una situación que tiene que ver también con una política y una estética de la crítica y también de la literatura que es la única posibilidad del pasaje de un estado a otro de la escritura. El que pudieron transitar Borges o Canetti, por citar sólo un par de nombres. El que mantiene en todos los registros de la escritura esa tensión que enfrenta y reúne a la literatura y sus lectores literarios, los críticos●